

La deshumanización del arte ¿Un manifiesto de las vanguardias?

Paul Aubert

Resumen

En 1925, frente a lo que percibe como la crisis cultural de Occidente, José Ortega y Gasset se interroga sobre la evolución de las formas artísticas hacia un "arte nuevo" desprovisto de forma humana y en el que predominan el juego y el *non-sens*. *La deshumanización del arte* explora las consecuencias estéticas y sociales de este conflicto entre estas vanguardias y la cultura burguesa triunfante. Pero esta última etapa de la modernidad, después de la era romántica y simbolista, dista mucho de ser única. Hasta tal punto que se puede preguntar cómo *La deshumanización del arte*, ensayo hecho tanto de perplejidad como de interrogaciones, haya podido pasar por un manifiesto vanguardista. Se tiene la impresión de que denuncia algún peligro, de que el arte se ha vuelto material e inhumano, cuando Ortega reconoce todas las formas del arte nuevo que renunciaron a la mimesis y al realismo para explorar los arcanos de un impulso creador desprovisto de referentes autobiográficos aunque no de sensibilidad. El acercamiento a veces ambiguo de Ortega explica que no haya nunca sistematizado sus ideas sobre la estética, aunque se puede sacar de sus escritos una teoría del arte que no carece de interés para entender su itinerario intelectual, el debate estético nacional y la evolución de la producción artística europea, en general.

Palabras clave

Ortega y Gasset, crisis cultural, arte, arte nuevo, vanguardia, realismo, abstracción, estética

Abstract

In 1925, facing what is perceived as Western cultural crisis, José Ortega y Gasset questions the evolution of art forms toward a "new art" devoid of human form and dominated the game and the *non-sens*. *The Dehumanization of Art* explores the aesthetic and social consequences of this conflict between the avant-garde and bourgeois culture triumphant. But this last stage of modernity, post-Romantic and Symbolist era, is far from unique. So much so that one can ask how *The Dehumanization of Art*, testing done so much perplexed as questioning, was able to pass through a cutting edge show. One has the impression that complaint a danger that art has become material and inhuman, when Ortega recognizes all forms of new art who resigned to mimesis and realism to explore the secrets of a creative impulse devoid of autobiographical references but not sensitivity. The approach sometimes ambiguous Ortega explains that there never systematized his ideas on aesthetics, but can be drawn from his writings a theory of art that is not without interest to understand their intellectual journey, the national aesthetic debate and the evolution of European artistic production in general.

Keywords

Ortega y Gasset, cultural crisis, art, new art, *avant-garde*, realism, abstraction, aesthetics

Cómo citar este artículo:

Aubert, P. (2010). "La deshumanización del arte". ¿Un manifiesto de las vanguardias? *Revista de Estudios Orteguianos*, (21), 133-150.
<https://doi.org/10.63487/reo.499>

Revista de
Estudios Orteguianos
N° 21. 2010
noviembre-abril



En la bisagra de los “felices años veinte”, Ortega y Gasset es uno de los primeros autores interesados por la evolución de las formas artísticas. La irrupción de lo irracional desparramó la creación artística en múltiples direcciones que el membrete de vanguardia no basta para definir. Se impone entonces una reflexión en torno a la fecundidad y a la popularidad de este “arte nuevo” poblado por expresiones que ya no tienen forma humana. Publicado en 1925, entre dos obras mayores de José Ortega y Gasset, *España invertebrada* (1922) y *La rebelión de las masas* (1930), *La deshumanización del arte* es un ensayo atento a estas metamorfosis de las artes que revelan un cambio de la sensibilidad colectiva que el filósofo interpreta como una crisis cultural de Occidente.

La modalidad española de este movimiento de las vanguardias, que cruzó las fronteras y las décadas, antes de instalarse en un imposible presente eterno, no es muy diferente. En España, la aparición de la expresión es difícil de fechar y no tiene el mismo sentido en los años 20 que en los años 30, aunque la idea de ruptura que la acompaña tiende a destruir la herencia post-romántica, calificada de decadente.

Como en otros países, la vanguardia se conjuga según dos tiempos:

1) Reivindica primero una violencia iconoclasta al rehusar los códigos poéticos y artísticos considerados estética e ideológicamente anacrónicos.

2) Se expresa luego en el programa de las proclamas y los manifiestos que celebran la destrucción o la descomposición del presente para invitar mejor a instaurar una dialéctica destinada a construir el futuro a partir de la negación del pasado.

Guillermo de Torre, uno de los primeros teóricos de las vanguardias en España, define el ultraísmo como “un movimiento a la vez demoledor y constructor”. Pero esta última etapa de la modernidad, después de la era romántica y simbolista, dista mucho de ser unívoca. El conflicto entre las vanguardias y la cultura burguesa toma vías inesperadas. Lo que se llama “arte nuevo” es una nebulosa, hasta tal punto que se puede preguntar cómo *La deshumanización del arte*, ensayo hecho tanto de perplejidad como de interrogaciones, haya podido pasar por un manifiesto vanguardista. El título es provocador: se tiene la impresión de que denuncia algún peligro, de que el arte se ha vuelto material e inhumano, cuando Ortega reconoce todas las formas del arte nuevo que renunciaron a la mimesis y al realismo para explorar los arcanos de un impulso creador desprovisto de referentes autobiográficos aunque no de sensibilidad.

El acercamiento a veces ambiguo de Ortega explica que no haya nunca sistematizado sus ideas sobre la estética, aunque se puede sacar de sus escritos una teoría del arte que no carece de interés para entender su itinerario intelectual, el debate estético nacional y la evolución de la producción artística europea en general.

Convencido de que son las formas desencadenadas por este arte libre de cualquier servidumbre, e indiferente a toda trascendencia, las que mejor expresan los tormentos de su época, Ortega se interroga pues sobre los aspectos de este nuevo momento histórico y no niega que hasta el arte que fuera capaz de parodiarse a sí mismo podría ser salvador en los momentos críticos.

De ahora en adelante, el artista sabe que las cosas son múltiples e inacabadas pero también que ninguna percepción da cuenta de la totalidad de los planes de la obra cubista y que ninguna norma logra imponer una lectura unívoca de la realidad. Reivindica, en suma, la autonomía de la obra de arte. Ésta sería capaz de alterar la realidad en cuanto pueda nombrar o enseñar las cosas de otra manera. Ortega, quien no reivindica nada pero procura entender, indica de inmediato cuál es el sentido de su reflexión: “dado un hecho –un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor–, llevarlo por el camino más corto de la plenitud de su significado”¹. Cierta ironía favorece la reabsorción de la circunstancia lo mismo que permite una superación del idealismo mediante una vuelta al “mundo de la vida”. Pero esta vida es acción y supera la fenomenología. La crítica se apresuró a transformar esta comprobación –algo arrogante– en grito de alarma o al contrario en manifiesto de las vanguardias. Y el libro dio lugar a lecturas contradictorias.

La vanguardia: una nebulosa

Por razones que atañen a la falta de libertad de la crítica literaria durante el franquismo, las vanguardias conocieron un gran déficit analítico. Su evaluación no puede menoscabar el impacto de las innovaciones técnicas que afectan la creación. La asimilación del progreso técnico exige del artista otra definición de su relación con la realidad y una nueva sensibilidad del público. La percepción de la vida y del mundo se ensancha y se acelera según el ritmo de la reproducción industrial del sonido, de las informaciones internacionales radiadas, de las pantallas luminosas, del silbido de las locomotoras, de la consulta apresurada del reloj de pulsera.

Las nuevas interrogaciones epistemológicas que caracterizan el principio del siglo XX en España como en el resto de Europa –con la formulación de la teoría de la relatividad, la aparición del psicoanálisis y de la lingüística–, agitan también el arte y el pensamiento.

Después de Oswald Spengler y de Paul Valéry, numerosos autores como T. S. Eliot, Jacques Maritain o el geógrafo Albert Demangeon glosan en páginas

¹ José ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, ed. de Inman FOX. Madrid: Castalia, 1987, p. 52.

famosas la impresión de que se está asistiendo a la decadencia de Occidente. Los intelectuales europeos descubren que la civilización puede ser mortal o que el mundo rozó “el abismo de la Historia”. La teoría vitalista de Spengler seduce a Ortega y Gasset y a Eugenio d’Ors: como todos los seres vivos, las civilizaciones nacen, viven y mueren. A la intuición de una historia cíclica se añade la percepción de la aceleración de ésta y de la incompreensión entre el científico y la masa de los ignorantes.

Los corresponsales de prensa españoles, que fueron inicialmente unos jóvenes rebeldes y marginados socialmente, llegan a ser unos vectores de ideología que forjan una visión sublimada de Europa.

Corpus Barga, Jorge Guillén, Josep Plá, etc., están en París o hacen una gira por las capitales europeas. Gracias a ellos, España logra conocer la nueva edad técnica, nacida en la América del Norte, que permitió la victoria aliada. En la ambigüedad de tal contexto hecho de pacifismo y de nacionalismo agresivo, unos jóvenes escritores españoles, tales como Gómez de la Serna o Giménez Caballero, fueron fascinados por la estética de lo irracional y el surrealismo así como por la fragilidad de la vida: “Hay que decir todas las frases, hay que fantasear todas las fantasías, hay que apuntar todas las realidades, hay que cruzar cuantas veces se pueda la carta del vano mundo, el mundo que morirá de un apagón”².

Araquistáin teme que la invasión de la prensa escrita por la publicidad y –profetiza– de la prensa hablada contribuya a una degeneración conjunta del arte y de los medios de información bajo el imperio del capitalismo. Un escritor como Antonio Machado comparte este temor. Impresionado por la puesta en tela de juicio de los modos de expresión tradicionales, y en particular en el momento de eclosión del dadaísmo, el poeta se interroga sobre las consecuencias sociales y artísticas de la Primera Guerra mundial: “Los hombres saldrán algo idiotizados de las trincheras, preguntándose para qué han guerreado y para qué se guerrea. De un modo más o menos consciente, esta pregunta la hará el arte, el arte literario más que ninguno (¿para qué se escribe?, ¿para qué se pinta?, y usted, ¿para qué esculpe?) y como no ha de saber responder, el hombre de la posguerra será un hombre estéticamente desorientado y dará en el culto del infantilismo y del *non sens*”³.

Este pesimismo lo matiza, para el hombre de la calle, la expresión de una despreocupación y de una liberación de las costumbres propia de estos años. Pero poco impresionada por la crisis de la razón y del historicismo, la burguesía

² Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *El novelista*. Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral, 1973, p. 287.

³ Antonio MACHADO, *Obras, poesía y prosa*, ed. de Aurora de ALBORNOZ y Guillermo de TORRE. Buenos Aires: Losada, 1963, p. 628.

sía española comprueba que la vida diaria se ha vuelto más fácil mientras cierta modernidad empieza a imponer sus imágenes. Está de moda, pues, ser de vanguardia: *La Gaceta Literaria* publica una foto de Ortega y Gasset al volante de un potente *cabriolet*.

Varios movimientos se inscriben en esta vanguardia. Se distinguen por su carácter sucesivo, agresivo y exclusivo. Más allá de las querellas de grupos y pandillas, desde el manifiesto del futurismo de 1909 y el inicio de la guerra de los “-ismos” que también alcanza España –ultraísmo, creacionismo, surrealismo, constructivismo–⁴, los partidarios de una u otra modalidad acaban denunciando las vanguardias falsas y practican una puja constante que niega cualquier continuidad o relevo generacional y hace de la ruptura un fin permanente. La imprecisión de las respuestas a las preguntas de Miguel Pérez Ferrero entre junio y agosto de 1930 en *La Gaceta Literaria*, “¿Qué es la vanguardia?”, prueba que la cuestión no se había aclarado todavía: para unos “la vanguardia significa tradición” (Eugenio Montes), para otros “hoy, todo es vanguardia” (Teófilo Ortega), “debería hablarse de etapas vanguardistas en cada escuela” (Guillermo Díaz Plaja), o “digamos no vanguardia sino modernidad” (Gregorio Marañón). En efecto, la vanguardia no designa sólo “el arte nuevo”. Es una postura teórica que pretende superar la modernidad y postula la voluntad de adelantarse a su tiempo. “¡Somos el último promontorio en la extremidad de los siglos! ¿Por qué tendríamos que mirar hacia atrás?”⁵, exclamaba Marinetti desde 1909. Marinetti definía así su programa al año siguiente en la revista *Poesía*: “Queremos exaltar el movimiento agresivo... la carrera, el salto mortal, la bofetada, el puño... la belleza de la velocidad”. Así concebida, la vanguardia tenía que ser minoritaria.

Características del arte nuevo

Pronto Ortega deja de ser un crítico interesado por la obra de un artista para interrogarse sobre el lugar del arte, sobre su necesidad y su autonomía: “La realidad es la realidad del cuadro, no la de la cosa copiada”⁶. En su *Ensayo de*

⁴ Reunidos en torno a revistas efímeras de tirada reducida, desde *Prometeo* (1909) hasta *El Robinson literario de España* (1931-1932), los manifiestos artísticos y literarios se suceden hasta el manifiesto GROC (marzo de 1929) que combate el *Noucentisme*, el primer manifiesto del *Constructivismo* (1930), la aparición de los ADLAN (Amics de l'Art Nou) en 1932, en torno a Joan Prats (y luego su expansión a través el país entero y su manifiesto de abril de 1936), o la exposición Picasso en enero de 1936 en Barcelona y la exposición de las Artes de vanguardia en Tenerife, el mismo año.

⁵ Filippo MARINETTI, “Manifeste du futurisme”, *Le Figaro*, 20 de febrero 1909. Traducción española, *Prometeo*, abril de 1909.

⁶ *Oc83*, I, 486.

estética a manera de prólogo (a la obra de José Moreno Villa *El pasajero*), de 1914, evalúa la relación del individuo con los objetos cuando éstos cobran forma o se hacen imagen. Convencido de la dificultad de aprehender lo más íntimo, Ortega comenta esta extrañeza: “De suerte que llegamos al siguiente rígido dilema: no podemos hacer objeto de nuestra comprensión, no puede existir para nosotros nada si no se convierte en imagen, en concepto, en idea —es decir, si no deja de ser lo que es, para transformarse en una sombra o esquema de sí mismo. Sólo con una cosa tenemos una relación íntima: esta cosa es nuestro individuo, nuestra vida, pero esta intimidad nuestra al convertirse en imagen deja de ser intimidad”⁷. ¿Qué suerte reservar a las imágenes artísticas que no encuentran su forma más que en un lenguaje y siguen por consiguiente inateriales, fuera de la realidad, no se “realizan”? Frente al proyecto vanguardista de romper con el objeto de la representación, el filósofo se interroga, pero una lectura apresurada haría olvidar al lector de *La deshumanización...*, seducido por los presupuestos lúdicos reivindicados, las afirmaciones en torno al carácter serio del arte en los artículos dedicados a Zuloaga⁸ y los titulados “Arte de este mundo y del otro”, publicados quince años antes, en los que expone teorías formalistas y admite una representación autónoma del arte y la universalidad de la imagen artística que cuestionan las teorías vigentes de la *mimesis*.

Si tal ficción sólo cobra forma al encontrarse con la intimidad, en una relación del yo con las cosas, anterior a cualquier reflexión, rehabilita el papel del sujeto en la recepción artística, y el papel singular del mismo artista. Tal relación lleva a Ortega a mirar hacia la biografía superando la psicología o la sociología.

A partir de 1924, Ortega adopta un punto de vista distinto puesto que considera el arte como fruto de la mirada del pintor⁹. Entiende por punto de vista la visión del hombre que hace vivir las situaciones representadas. Y, sobre todo, no olvida que la idea que uno se hace de la realidad forma parte de esta misma realidad. Se interroga finalmente sobre la principal consecuencia del arte nuevo: el hecho de que la idea que se tiene del objeto pueda llegar a ser más importante que éste. Lo que le permite, en *La deshumanización del arte*, otorgar un lugar al arte contemporáneo en la Historia.

Pero su concepción de la imagen ha evolucionado. El filósofo solía distinguir entre imagen artística e imagen no artística. La primera, que era ficticia, ofrecía el acto de representación de la cosa representada. De ahora en adelante, tal dis-

⁷ “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914), I, 670.

⁸ “¿Una exposición Zuloaga?” (1910), I, 342-344; “Adán en el paraíso” (1910), II, 58-76, y “La estética de *El Enano Gregorio el Botero*” (1911), II, 112-115.

⁹ “Sobre el punto de vista en las artes”, *Revista de Occidente*, febrero de 1924.

tinción no importa, el filósofo hace hincapié en los efectos ópticos de la visión cercana y lejana, en la atención otorgada por el artista a los volúmenes, y luego a lo que les separa del ojo del pintor y por fin en los detalles de la biografía que explican la singularidad de la mirada. Sigue hablando de la voluntad de encontrar un estilo, se interroga de nuevo sobre la noción de imagen artística o ficcional y sobre la cuestión del realismo, que pone en escena al ser humano, y, consiguientemente, sobre la irrealidad y la impopularidad del arte contemporáneo, más preocupado por la estética que por la representación y, por ende, el hecho abstracto.

El arte, que no es mimético, perdió su carácter realista o más bien llegó a ser en sí una nueva realidad de la que está ausente la figuración. Dicho de otra manera, el arte deja de expresar los sentimientos del artista. Según Ortega, así puede explicarse el que después de Beethoven y Wagner, que elevaron su música a una expresión autobiográfica, Debussy, arrancándola a la expresión de la intimidad (es decir del sentimiento), la deshumaniza, del mismo modo que Mallarmé supo con la metáfora construir otro universo, mientras la introspección de Kandinsky exigía otra figuración de la vida invisible que nos habita: “El artista es quien sabe permanecer ciego frente el espectáculo del mundo para estar atento a su música interior”¹⁰. Ortega reitera literalmente esta idea: “De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos” (*Oc83*, III, 376). El arte procedería, pues, de una necesidad interior y se abriría a otro mundo. En este sentido, la deshumanización sería fecunda y, después de la tiranía de la trascendencia romántica, expresaría una nueva inmanencia.

El surrealismo, que propone una nueva mirada sobre los objetos y las palabras con el deseo de superar su utilitarismo, se adelanta a las investigaciones de los lingüistas contemporáneos, que procuran distinguir entre el poder del significante y la cosa significada. Olvidando el sentido estrecho de las palabras indicadas por los diccionarios, los surrealistas consideran las palabras en sí y examinan sus relaciones recíprocas, reivindicando una liberación del espíritu que pueda conducir a una insurrección general contra las consignas de la burguesía¹¹. Guillermo de Torre observa que la creación artística no es más que

¹⁰ Vassily KANDINSKI, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. París: Denoël, 1910. La traducción es nuestra.

¹¹ En 1929, *AZORÍN* publica unos apuntes de estilo sobrio, con escritura lúdica. Se titulan *Superrealismo* (estudio preliminar de Ricardo SENABRE. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, p. 152). La referencia surrealista reivindicada por Azorín remite a “realidad absoluta” (Declaración a Luis Calvo, *ABC*, 31 de marzo de 1927), a una nueva creatividad diaria capaz de descubrir la percepción de una simultaneidad, poniendo los ruidos y las palabras de la calle al alcance de la mayoría, o al deseo de aunar el sueño y la realidad. Hacer del escritor de Monóvar un André

una cuestión de lenguaje que rehúsa cualquier referencia al mundo exterior considerado parasitario. Para sus detractores, este arte nuevo hubiera dejado de dar cuenta de la acción de los hombres para interesarse por su pensamiento o su imaginación. Así “deshumanizado”, se hubiera hundido en la abstracción con el riesgo de suscitar la incompreensión.

La literatura estaría también en un momento decisivo de su evolución. Ortega, quien anuncia el agotamiento de la veta novelesca, manifiesta sus primeras preocupaciones a propósito de la decadencia del género a lo largo de los años que preceden a la Primera Guerra mundial. El texto inicial de “La agnía de la novela” dedicado a Baroja se transforma con algunos retoques en “Breve «tratado de la novela»” o “Meditación primera”, publicados en *Meditaciones del Quijote*. La misma argumentación anti-novelesca de Ortega fue esbozada también en los años 1920 por varios autores europeos. Paul Morand considera el género novelesco como una forma demasiado larga, una supervivencia de una edad sin cultura, cuya prolijidad no convendría a una época atraída por la rapidez y la concisión. A su parecer, el fracaso de la novela se debería al gusto por las ideas al que sucumbirían los novelistas. Y el autor de *L'Homme pressé* arriesga una hipótesis nunca confirmada: “Más allá de doscientas páginas, la novela de mañana sólo consistiría en meter broza, todo lo que es largo, se hace ilegible, irrepresentable, inviable”¹². Es por lo que, de la misma manera que Pirandello prefirió escribir una novela corta diaria para tejer una red de analogías y ecos imprevistos, Morand eligió la brevedad de este género que no autoriza ningún desarrollo parasitario y confesó que renunciaba a la novela psicológica para practicar una literatura de las cosas. El hecho de que la novela se haya desacreditado según André Breton, después del trastorno que supuso la obra de Proust y en España la de Unamuno, desde la bisagra entre ambos siglos, convirtiendo el mundo psíquico en una materia novelesca, parece descalificar la novela para dar cuenta del mundo exterior. Haría falta sin duda otro aliento, una mejor arquitectura para justificar tal empresa. En una palabra, la novela hubiera llegado a ser un género vulgar, propicio a la palabrería, inadaptado al mundo contemporáneo.

Breton español es poco serio (*Azorín et le surréalisme*, prólogo de Christian MANSO (ed.). Gardonne: Fédérop, 2001, p. 7), tanto más cuanto que el hecho de estar atento al carácter “revolucionario” del azar objetivo no le impidió ser conservador u oportunista en política (cf. Paul AUBERT, “Azorín et la politique: les méandres du «libéralisme instinctif»”, *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, n.º 44, 2010, pp. 181-235; *Las derechas en España*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence-UMR Telemme-CNRS 6570, mars 2010, pp. 179-229) ni aprobar la dictadura de Primo de Rivera.

¹² Paul MORAND, “De la vitesse”, en *Papiers d'identité*. París: Grasset, 1931, pp. 286-287. (La traducción es nuestra).

Seguro de la decadencia de los géneros establecidos y del fracaso del realismo, Ortega subraya la necesidad, para el artista y el novelista, de sugerir en vez de definir y de solicitar la intuición del espectador y no su razón, de sublimar la dimensión vital del arte por el poder de la abstracción y de la metáfora. Más allá de las consecuencias filosóficas de esta “deshumanización”, el autor conduce su análisis desde el plano estético hasta el plano sociológico. Se interroga acerca del poder social de un arte cuya comprensión separa la masa de una minoría. En este libro que molesta, Ortega pone en tela de juicio tanto la cuestión de lo vivido como la de los valores: “¿Por qué han de tener siempre hoy razón los viejos contra los jóvenes?” (*Oc83*, III, 367). Esta interrogación se tomó a menudo como un ataque contra unos y otros. ¿Condena o mera comprobación? Se trata más bien de un esfuerzo de comprensión, en las fronteras de la sociología y de la antropología, que no vence la ambigüedad de ciertas formulaciones ni la vehemencia del propósito.

¿Ortega antimoderno?

¿Ortega describía una situación, un proceso, o quería intimidar a la nueva generación? Sin duda ni lo uno ni lo otro: contentábase con afirmar aquel imperativo de contemporaneidad que debía destronar el idealismo racionalista del siglo precedente, recordando la historicidad de lo vivo. Que intente explicar el fenómeno de las vanguardias no significa que apruebe todas sus manifestaciones ni que quiera sacrificar lo ideal a lo concreto. Sin embargo, desde los primeros artículos de *El Espectador*, desea pasar de la tiranía de la modernidad a una modalidad que asumiera directamente el presente, de cuanto necesita pensarse. No oculta su perplejidad frente al envejecimiento de la idea de progreso, que llevaba a considerar la realidad según un modelo y no a partir de las circunstancias¹⁵. Es este progresismo y este historicismo lo que rehúsa Ortega en su crítica de la modernidad: aquella voluntad de domesticar el porvenir después de haber devuelto el pasado a su inutilidad cuando no hay nada más seguro que este presente en el que uno se ha refugiado. Según parecieron confirmarlo todas las filosofías de la Historia, Ortega tiene dificultades para pensar la transformación, transición, en cuanto está reivindicada la vanguardia. Tal actitud –que se fundamenta en el desprecio de los errores del pasado– se concibe como una culminación de la Historia. Ahora bien es el porvenir lo que está oscuro y no el pasado. Sobre este exceso de articulación del tiempo, Ortega fundamenta, como moderno desilusionado o desengañado, a principios de los años 1920, su concepción de la Historia, porque le parece que el hom-

¹⁵ *Oc83*, IX, 548.

bre no logra aceptar su pasado¹⁴ cuya ejemplaridad procura, por otra parte, destruir. A su parecer, los partidarios de esta vanguardia se exponen al fracaso porque no hacen más que proyectar sus deseos sobre la realidad. En vez de reconocer hasta qué punto dependen de ésta, procuran suplantarla. El único consejo que les da Ortega es no separar tanto el ideal y la realidad.

Expresión de la conciencia de vivir un período que marca el fin de una etapa (y sabe lo que ha muerto) y abre otra, el adjetivo “vanguardista” llega a ser sinónimo de “renovador” y designa una categoría tan indefinida como efímera: la vanguardia ya no tiene límites y cada vanguardia se presenta como la última. Pero la vanguardia acaba siendo un período de transición que estriba en una diferencia de conciencia histórica, con sus vectores de cambio que acumulan los acontecimientos o los manifiestos fundadores. Atento en España a las consecuencias de la sucesión de generaciones sin maestros ni discípulos, que da la sensación de que la transmisión del testigo no tiene lugar y cada generación se convence de que todo está por hacer, Ortega observa el movimiento de las vanguardias con una prudente ironía. Como la modernidad, éstas se designan a sí mismas, mediante un abuso de lenguaje, con un término que no es un término neutro, el nombre de una época sino una valoración de la “época moderna” sobre sí misma, sobre sus orígenes y sus pretensiones: “Ya el nombre es inquietante; ¡que un tiempo se llame a sí mismo «moderno», es decir, último, definitivo, frente al cual todos los demás son puros pretéritos, modestas preparaciones y aspiraciones hacia él!”¹⁵. Tal era el problema de las vanguardias: exponerse a verse adelantadas ruidosamente por otra vanguardia. Lo que sorprende en España es la impresión de un fracaso y de una vuelta a empezar. Las generaciones coexisten difícilmente. Ninguna quiere tomar el relevo: ningún heredero, lo que fortalece el orgullo de los mayores; pero ninguna herencia tampoco, lamentan los jóvenes quienes inscriben su acción en la perspectiva de una perpetua renovación y por consiguiente de un imposible presente. Pero se trata de algo más que de una clásica querrela entre antiguos y modernos. A causa de este déficit ontológico y comunicacional, estas sucesivas promociones tienen que llevar a cabo un perpetuo combate por la vida, como si el fracaso de los mayores fuera a la vez causa y consecuencia de la reacción iconoclasta de los cadetes que van corriendo siempre tras una vanguardia artística o política sin lograr anclar el ideal de la modernidad en la contemporaneidad: ser jóvenes, en suma. La mutación deseada lleva no sólo a legitimar el presente por el pasado (como la reivindicación de los fenómenos de renacimiento cultural) sino también, y al contrario, a justificar el proceso

¹⁴ “Pidiendo un Goethe desde dentro”, *Revista de Occidente*, abril de 1932; *Oc83*, IV, 396.

¹⁵ *La rebelión de las masas*, *Oc83*, IV, 159.

histórico por las intenciones proclamadas de quienes pretenden ser sus iniciadores.

También la vanguardia acaba siendo tanto la expresión de un deseo de cambio como la organización de la conciencia presente: un eterno proyecto, una carrera hacia un horizonte que huye siempre sin desaparecer nunca, el último avatar del historicismo. Querer adelantarse a su tiempo equivale a condenarse a no tener relevancia, a negar cualquier posteridad.

Paradójicamente, reivindicar el papel de precursor implica para los partidarios de la vanguardia la instalación en un eterno e imposible presente y la condición incómoda de quienes se portan como si fueran los últimos. Cuando una nueva relación con la obra de arte obliga a los intelectuales a interrogarse sobre las normas y las formas de su compromiso, la vanguardia, que encontró su propio fin, acaba siendo todo lo contrario de lo que pretendía: una actitud más que un proyecto.

Hacia una rebelión de las élites

Es evidente que Ortega quiere abordar las cuestiones de su tiempo¹⁶ y, en primer lugar, en esta obra el hecho de que “la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte: en vez de esto, pasa al través de ella sin fijarse, y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida” (*Oc83*, III, 358). Tal fue el error, a su parecer, de la burguesía rectora, incapaz de abrirse a Europa, de aceptar la novedad y de vivir con su tiempo, intentó ir más allá de sus posibilidades históricas rebelándose contra las minorías artísticas o cultas. Y el filósofo prevé una próxima rebeldía de las élites en Europa: “se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares. Todo el malestar de Europa vendrá a desembocar y curarse en esa nueva y salvadora escisión. La unidad indiferenciada, caótica, informe, sin arquitectura anatómica, sin disciplina regente en que se ha vivido por espacio de ciento cincuenta años, no puede continuar” (*Oc83*, III, 356). Es el misterio del proceso creador y su relación con lo imaginario lo que cuestiona el filósofo. *La deshumanización del arte* que observa Ortega –antes de la “resublimación”, el desencanto (Marcuse¹⁷) y el proceso de negación (Adorno¹⁸) que acaba vislum-

¹⁶ *El tema de nuestro tiempo*, 1923.

¹⁷ Herbert MARCUSE, *L'homme unidimensionnel* (1964), trad. de Monique WITTIG et de l'auteur. París: Minuit, 1968.

¹⁸ Theodor W. ADORNO, *Autour de la théorie esthétique*, trad. de M. JIMÉNEZ y E. KAUFHOLZ. París: Klincksieck, 1976, pp. 118-121.

brándose en el seno del modernismo— amplifica la reproducción mecanizada de las obras de arte que desacraliza la creación y su proyección hacia la eternidad. Por otra parte, Ortega no menoscaba el carácter lúdico o precario del arte que le confiere de ahora en adelante una gracia casi mágica. Sin embargo, sin llegar hasta reactualizar la interrogación de Hegel: “¿Llegamos al final del arte?”¹⁹, Ortega se interroga sobre el porvenir de éste y la esencia del arte nuevo para explicar su impopularidad. Pero, por una parte, Ortega comprueba que este arte nuevo es universal y, por otra, que el interés por el arte tradicional se ha debilitado considerablemente. Se está lejos de la incomprensión de Ramón y Cajal quien, después de haber leído en primer grado los escritos de Ortega, denuncia “la degeneración del arte moderno” y condena las “idioteces deliberadas de Picasso”²⁰. Ortega no oculta el interés ni incluso la simpatía que le inspira el arte nuevo, sugiriendo cierta “docilidad al orden del tiempo que es la única probabilidad de acertar que posee el individuo”. Por fin, se da cuenta de que este arte que rehúsa las formas anteriores —“Eran demasiados siglos de decir lo mismo en la misma forma”²¹— es un arte inteligente.

Considera entonces que el arte —que no es sólo sentimiento sino también clarificación de la realidad— le permite al hombre adueñarse de las cosas e incluso convertir la normalidad de lo diario en arte llevando a cabo una nueva jerarquización de lo real. Pero echando mano de la autonomía de la obra de arte y de su capacidad para alterar la realidad, Ortega sabe también que inversamente el artista tiene la capacidad de nombrar lo real (“la poesía es eufemismo —eludir el nombre cotidiano de las cosas, evitar que nuestra mente las tropiece por su vertiente habitual, gastada por el uso”²²) e incluso de transformarlo. Afirmar que el arte perdió toda trascendencia, ¿no es rehumanizarlo?:

Lo característico del arte nuevo, “desde el punto de vista sociológico”, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros; que son dos variedades distintas de la especie humana. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como

¹⁹ HEGEL, *Esthétique* I (1829), trad. francesa de S. JANKÉKÉVITCH. París: Flammarion, 1979, p. 101. La traducción es nuestra.

²⁰ Y globalmente la obra de Delaunay, Matisse, Carvá, Chirico, Kandinski e incluso Cézanne “y otros, muchos idolátras de lo feo o arbitrario, embadurnadores de lienzos al acecho de fáciles e incautos clientes... Ni aun el ilustre impresionista Zuloaga (y en parte los Zubiaurre) se ha librado enteramente de la moda modernista que, en fin de cuentas, no es ninguna novedad por ser la manera de los *primitivos*”. (Santiago RAMÓN Y CAJAL, cap. 13: “La degeneración de las artes”, *El mundo visto a los ochenta años* (1934), *Obras selectas*. Madrid: Espasa-Calpe, 2000, p. 773).

²¹ *Oc83*, III, 381, nota 1.

²² “Góngora”, *Oc83*, III, 580-581.

el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada. De aquí la irritación que despierta en la masa. Cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra (*Oc83*, III, 355).

No obstante no puede reducirse la obra a las oposiciones entre las parejas realismo-popularidad y abstracción-elitismo. Primero, porque el arte del siglo XIX en general, ni el arte popular, no se reduce al realismo o al naturalismo: el academicismo y la pintura histórica se imponen contra Courbet, el folletón contra la novela realista. Luego, porque el gusto por la narración, que invade la pintura y la escultura, se afirma entonces en detrimento de los valores estéticos formales (volumen, matices) reencontrados con el impresionismo; antes que el cubismo, que da la espalda a la *mimesis* y a las exigencias narrativas (y por consiguiente a la humanización hasta tal punto que se acabaría olvidando que el realismo no es una imagen inmediata sino que pertenece también a la ficción), pretenda crear una imagen autónoma con una vuelta a la estética ofreciendo una visión del mundo limitada a las formas y a los colores. Esta crisis de la representación es fruto de la preocupación de la vanguardia por la esencia del arte y no el de cualquier oposición entre el gusto de la masa y el de la élite.

El hermetismo atribuido a este arte nuevo se interpreta a veces como una consecuencia del ludismo o de la frivolidad. Más de un crítico se niega a entrar en la visión maniquea que opone vanguardia y anti-vanguardia. Las consecuencias sociales y políticas de esta diferencia de sensibilidad artística inspiran al filósofo reflexiones sobre la élite y la masa (condenada a la incomprensión), pero éste adelanta su deseo de entender el arte nuevo y de situarse frente al objeto estético.

Mientras Juan Ramón Jiménez busca la poesía pura, Ortega comprueba que el arte es un producto minoritario que permite la victoria de la idea sobre la realidad, lo que modifica la esencia misma del arte. Es por lo que tiende a colocar a los partidarios de la vanguardia entre los “mejores”, y a hacer hincapié en el carácter salvador del arte, a causa precisamente de su capacidad a parodiarse a sí mismo: “Si cabe decir que el arte salva al hombre, es sólo porque le salva de la seriedad de la vida y suscita en él inesperada puericia” (*Oc83*, III, 384). Esto corresponde, a su parecer, a la reciente evolución de las jóvenes promociones que no pretenden rivalizar con “el arte serio del pasado” pero exigen una comunicación mayor con las formas artísticas nuevas y se exponen por consiguiente a la incomprensión que suscita un arte elitista.

Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea.

Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta, y no demótico (Oe83, III, 359).

Un arte revolucionario

En los años 1920, la bohemia ya no está de moda, los escritores españoles llegaron a ser unos intelectuales dotados de un estatuto social. Ya no protestan pero se dotan de un programa: la democratización de la vida pública, y de un proyecto: la República.

Los más jóvenes, que confundieron quizá “renovación” y “vanguardia”, acabaron por convencerse de que tenían que ser la conciencia de la sociedad y podían, después de José Díaz Fernández, atreverse a contradecir a Ortega cuando afirmaba: “Tomar el arte por el lado de sus efectos sociales, se parece mucho a tomar el rábano por las hojas o a estudiar al hombre por su sombra” (Oe83, III, 353). Al contrario empezaron a expresar una nueva concepción de la cultura y del papel del intelectual, que daba la espalda al elitismo del filósofo cuando gustaba de distinguir entre las vanguardias, y acabaron proclamando que “el antifascismo era la línea más avanzada de la lucha actual”. De ahora en adelante, la ruptura que propusieron con las vanguardias exigía una superación por un arte revolucionario provisto de una función social.

Desde 1919, el manifiesto fundador de *Clarté*, que publica en España la revista *Cosmópolis*²⁵, reprocha a las vanguardias su esteticismo egoísta y su desinterés por las cuestiones sociales. Más tarde, Lukács y Adorno llegan a la conclusión de que las vanguardias no son más que la expresión de la enajenación de la sociedad capitalista. Y varias voces se elevan para expresar, en nombre del marxismo, su discrepancia con los presupuestos estéticos de la vanguardia (César Vallejo en 1926, José Carlos Mariátegui en 1930). César Muñoz Arconada, en su respuesta a la encuesta de *La Gaceta Literaria*, denuncia el hecho de que la juventud se dedique “al juego sofisticado de las ideas”²⁴ y pretende que “el joven que está siempre de vanguardia (...) se interesa por la política”. José Díaz Fernández va aun más lejos al afirmar:

²⁵ *Cosmópolis*, n.º 9, septiembre de 1919.

²⁴ “¿Qué es la vanguardia?”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de junio de 1930.

Defender una estética puramente formal, donde la palabra pierda todos aquellos valores que no sean musicales o plásticos, es un fiasco intelectual, un fraude [...] La metáfora es una creación popular, un elemento que reside en la boca del pueblo. Los nuevos literatos querían arrancarla de esos labios democráticos por donde afluye desde que el mundo es mundo y transformarla para uso de minorías²⁵.

Díaz Fernández quiso influir en la política mediante una “rehumanización” de la literatura y del arte que fuera capaz de superar la “deshumanización” del arte que procedía, según Ortega, del hecho de que el nuevo estilo “[tendía] a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; a considerar el arte como juego, y nada más” (*Oc83*, III, 360). El ensayo de Ortega, *La deshumanización del arte*, que contribuye a la definición del concepto de vanguardia como desaparición de la subjetividad y del sujeto (que los surrealistas creyeron encontrar en la objetividad del azar o del sueño), se convirtió en la referencia crítica a lo largo de la siguiente década. El filósofo aplica sus tesis sociológicas al arte contemporáneo para explicar la impopularidad de éste: todo arte novador que rompe con las tendencias consagradas no encuentra su pueblo. Está dedicado a una minoría.

El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada. De aquí la irritación que despierta en la masa. (...) Habituada a predominar en todo, la masa se siente ofendida en sus “derechos del hombre” por el arte nuevo, que es un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva. Dondequiera que las jóvenes musas se presentan, la masa las cocea (*Oc83*, III, 355).

La radicalización política de los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera, luego la que precede a la insurrección asturiana de octubre de 1934, acentúa este divorcio entre la minoría vanguardista y las masas. La novela de vanguardia “deshumanizada” representada, por ejemplo, por la colección “Nova Novarum” editada por la *Revista de Occidente* (con novelas de Pedro Salinas, Benjamín Jarnés, Antonio Espina y Valentín Andrés Álvarez) no va más allá de esta fecha. La vanguardia, que se identificó con la deshumanización esteti-zante y experimental, conoce cierto descrédito precisamente a partir de 1930, cuando los autores comprometidos, que buscaban también una alternativa a la ideología estética dominante, inician el proceso de “rehumanización” de la literatura. Ramón Sender alude a los escritores de vanguardia en términos muy

²⁵ José DÍAZ FERNÁNDEZ, *El nuevo romanticismo*. Madrid: Zeus, 1930. 2ª ed. de J.M. LÓPEZ DE ABIADA, Madrid: José Esteban, 1985, pp. 69-70. Véase también, del mismo autor: “Acerca del arte nuevo”, *Postguerra*, 25 de septiembre de 1927; “«Vanguardistas», trepadores y arte nuevo”, *Postguerra*, n.º 13, 1928.

despectivos: “No se identifica a la masa quien quiere, sino quien puede”²⁶. Y el pintor Ferrán Callicó publica su libro *L'art i la revolucio social* (1936) en el que arremete confusamente contra el vanguardismo.

Tales reticencias vienen corroboradas por la comprobación de que el mercado del arte conoce una grave crisis (en 1933-1934, sobre 1.680 obras expuestas a lo largo de sesenta y seis exposiciones organizadas en Madrid, sólo veinticuatro hallaron adquiridor²⁷). Sin embargo, los movimientos de vanguardia permiten superar la tradición y la tendencia regionalista de la pintura de los años 1920 (encarnada por Sorolla y Zuloaga) y, después de las exposiciones de los Artistas Ibéricos, anclan el arte nuevo en la contemporaneidad cosmopolita.

Lejos de seguir los consejos de Ortega, la vanguardia estribó en criterios minoritarios y elitistas y tendió a encerrarse en sí misma. Preocupada por problemas de lenguaje, perdió protagonismo hasta que en 1945 el *postismo* anunciara una postmodernidad *avant la lettre*. José Díaz Fernández distinguía en el arte nuevo tres zonas enemigas entre sí: “primera, arte académico, reaccionario, tradicional; segunda, arte que podríamos llamar liberal, porque se nutre de los residuos del siglo XIX, de romanticismo y realismo; tercera, arte de vanguardia, deshumanizado, intelectual, independiente, arte puro, en fin”²⁸. Pero consideraba que el último “al desentenderse de su función social, nace y muere en sí mismo”²⁹.

El esfuerzo de estos poetas y novelistas por eliminar el sentimiento y la historia lograba “deshumanizar” su creación, “evitando las formas vivas”, para no ver en ésta más que la obra de arte, es decir a menudo un mero juego. Por ende se consideró la deshumanización como una falta de responsabilidad política y la expresión de un *dilettantismo* literario, que es, según José Díaz Fernández, “una modalidad del reaccionarismo político”³⁰. José Bergamín no afirmará otra cosa: “suele ser esta vanguardia la de los precipitados por llegar (...), son los abotinados o amontonados –del montón, como las hormigas ladronas– y sopistas bobalicones, que tratando de pasar por listos, se pasan de serlo, tontamente, a fuerza de pasarse y traspasarse, de listeza o listín o alistamiento de vanguardias o antivanguardias”³¹.

Finalmente, la vanguardia llega a ser un fenómeno típico de la evolución de Occidente, que escapa al ámbito artístico para definir una actitud psicológica, ideológica y social.

Exacerbación de la promesa y del mito del historicismo, ligada a la concepción lineal y progresiva de la modernidad, cae ideológicamente en desuso en

²⁶ Ramón J. SENDER, “El novelista y las masas”, *Leviatán*, n.º 24, mayo de 1936, pp. 287-296.

²⁷ Jaime BRIHUEGA, *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981, p. 83.

²⁸ José DÍAZ FERNÁNDEZ, “Acerca del arte nuevo”, *Postguerra*, 25 de septiembre de 1927.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ José DÍAZ FERNÁNDEZ, “«Vanguardistas», trepadores y arte nuevo”, *Postguerra*, n.º 13, 1928.

³¹ “¿Qué es vanguardia?”, *La Gaceta Literaria*, 1 de junio de 1930.

los albores de la posmodernidad cuando se comprueba que la cosmovisión optimista de la posguerra no está justificada y, estéticamente, cuando se intuye que las vanguardias carecen de proyecto político. Los detractores de la vanguardia, que creen distinguir entre la modernidad y un modernismo cándido, acaban considerándola como una vacuna contra el progreso, en cuanto se halla subvertida por la burguesía cuyo orden social refuerza inoculándole una dosis de anticonformismo que justifica el academicismo burgués³².

Los jóvenes escritores que se cansaron de cumplir lo que creían ser las normas literarias del maestro empezaron por reivindicar una nueva concepción de la cultura y de la función del intelectual que diera la espalda al elitismo del filósofo. Además, bajo la República, la política de acción cultural tendía a acercar la cultura al pueblo rompiendo con la práctica anterior que había tenido como consecuencia un divorcio entre ésta y las masas, y ciertas experiencias recibían un apoyo oficial del Gobierno como *La Barraca* y las Misiones Pedagógicas.

Así es cómo el deseo de Ortega y Gasset de racionalizar la vida artística, de la misma manera que procura pensar la vida pública y reformar España inculcándole una moral política, que pase por la renovación del discurso público y la definición de nuevas modalidades de acción cívica (la educación política), se adapta a la percepción de las circunstancias y a la tensión que éstas provocan. Si fue capaz de teorizar el momento en que el intelectual podría desaparecer, no dudó en pensar aquella febrilidad que haría peligrar la obra de arte: esta voluntad de aventura, constitutiva de la libertad, que permitirá superar el idealismo con una vuelta a la circunstancia, al mundo de la vida. Pero se está lejos todavía del segundo manifiesto del surrealismo publicado por Breton en 1929, que proclamaba que la tarea suprema del arte era la creación de un nuevo orden universal y quería ponerse “al servicio de la revolución”³³. ●

³² Roland BARTHES, “La vaccine de l’avant-garde”, *Les Lettres Nouvelles*, marzo de 1955; *Œuvres complètes*, t. I. París: Le Seuil, 1993, pp. 564-565.

³³ En 1920, de acuerdo con el manifiesto del grupo de Henri Barbusse, Cipriano RIVAS CHERIF reafirmó la necesidad de suprimir cualquier diferencia entre el trabajo manual y el trabajo intelectual. Hizo, el mismo año, para la revista socialista *La Internacional*, las dos preguntas de Tolstoi a algunos intelectuales: “¿Qué es el arte? ¿Qué debemos hacer?” La respuesta más famosa es la de Valle-Inclán: “¿Qué es el arte? –El juego supremo. En cuanto el arte se asigna fines utilitarios, inmediatos, prácticos, en fin, pierde su excelencia. El arte es un juego y sus normas están dictadas por el numérico capricho, en el cual reside su gracia peculiar. Catorce versos dicen que es soneto. El arte es, pues, forma. ¿Qué debemos hacer? –Arte, no. No debemos hacer arte ahora, porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social”, *La Internacional*, 3 de septiembre de 1920. Se podrá comparar con la de Antonio MACHADO quien define el arte como “trabajo creador”: “[El arte] no es un jugar, es un hacer; no es juego supremo, sino trabajo supremo creativo, original (...). El arte necesitará entonces que sus raíces puedan ahondar y extenderse por todo el campo de la cultura humana”, *Obras completas. Tomo II: Prosas completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988, pp. 1612-1616.

■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. (1976): *Autour de la théorie esthétique*. París: Klincksieck.
- AUBERT, P. (2010): "Azorín et la politique: les méandres du «libéralisme instinctif»", *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 44 (2010), pp. 181-235.
- (2010): *Las derechas en España*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence-UMR Telemme-CNRS 6570.
- AZORÍN, MARTÍNEZ RUIZ, J., llamado (2000): *Superrealismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BARTHES, R. (1993): *Œuvres complètes I*. París: Le Seuil.
- BERGAMÍN, J. (1930): "¿Qué es vanguardia?", *La Gaceta Literaria*, 1-VI-1930.
- BRIHUEGA, J. (1981): *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*. Madrid: Istmo.
- CLARTE, MANIFIESTO DE (1919): *Cosmópolis*, 9.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J. (1927): "Acerca del arte nuevo", *Postguerra*, 25-IX-1927.
- (1928): "«Vanguardistas», trepadores y arte nuevo", *Postguerra*, 13.
- (1985): *El nuevo romanticismo*. Madrid: José Esteban.
- HEGEL, G.W.F. (1979): *Esthétique I*. París: Flammarion.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1973): *El novelista*. Madrid: Espasa-Calpe.
- KANDINSKI, V. (1910): *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. París: Denoël.
- MACHADO, A. (1963): *Obras, poesía y prosa*. Buenos Aires: Losada.
- (1988): *Obras completas. Tomo II: Prosas completas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MANSO, C. (ed.) (2001): *Azorín et le surréalisme*. Gardonne: Fédérop.
- MARCUSE, H. (1968): *L'homme unidimensionnel*. París: Minuit.
- MARINETTI, F. (1909): "Manifieste du futurisme", *Le Figaro*, 20-II-1909.
- MORAND, P. (1931): *Papiers d'identité*. París: Grasset.
- MUÑOZ ARCONADA, C. (1930): "¿Qué es la vanguardia?", *La Gaceta Literaria*, 15-VI-1930.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1924): "Sobre el punto de vista en las artes", *Revista de Occidente*, VIII, pp. 129-160.
- (1932): "Pidiendo un Goethe desde dentro", *Revista de Occidente*, CVI, pp. 1-41.
- (1983): *Obras completas*. Tomos I, III, IV y IX. Madrid: Alianza Editorial.
- (1987): *Meditaciones sobre la literatura y el arte*. Madrid: Castalia.
- (2004): *Obras completas*. Tomo I (1902-1915) y Tomo II (1916). Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus.
- RAMÓN Y CAJAL, S. (2000): *El mundo visto a los ochenta años. Obras selectas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SENDER, R.J. (1936): "El novelista y las masas", *Leviatán*, 24.
- VALLE-INCLÁN, R. del (1920): "¿Qué es el arte?", *La Internacional*, 3-IX-1920.